

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 2 | 2010

La Reprise BIS

New York, années 1980 : dix ans de recherches en immersion

New York, 1980s: Ten Years of Immersive Research

Rhys Chatham

Sophie Pécaud (éd.)

Traducteur : Sophie Pécaud et Grégoire Tosser



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/812>

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 185-210

ISBN : 978-2-913169-27-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Rhys Chatham, « New York, années 1980 : dix ans de recherches en immersion », *Volume !* [En ligne], 7 : 2 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/812>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

New York, années 1980 : dix ans de recherches en immersion

par

Rhys Chatham

Né à New-York en 1952, Rhys Chatham a été l'un des principaux acteurs du développement de la scène musicale de *lower* Manhattan dans les années 1980, à la fois en tant que compositeur et en tant que producteur. Auteur d'une œuvre foisonnante et protéiforme, connu pour avoir orchestré la rencontre entre les principes formels du courant minimaliste et le vocabulaire du rock (*Guitar Trio*, 1977), il a également fondé et dirigé pendant de longues années le programme musical du centre d'art contemporain *The Kitchen*. Dans ce texte rédigé à l'aube des années 1990, à la fois bilan et plan d'action pour le futur, il offre un témoignage de première main sur l'incroyable effervescence artistique du New York des années 1980. À cette époque, les frontières entre genres (avant-garde, jazz, rock) semblent s'être dissipées, et les réflexions esthétiques et les pratiques propres de chacun de ces domaines se fécondent mutuellement pour aboutir parfois à d'improbables *crossovers*, mais parfois aussi à l'émergence de courants esthétiques dont les nouvelles générations de musiciens n'ont pas fini d'explorer les méandres.

La musique en crise : le désastre de la signification

Dans les années 1970, je ne cessais de présenter des œuvres sur la scène musicale avant-gardiste de *lower* Manhattan – j’y avais fondé en 1971 le programme musical de *The Kitchen*, loft spacieux de Mercer Street, rue du district de SoHo, dédié à la vidéo, à la musique, aux arts plastiques et à la danse¹. Après avoir observé ce qui se passait dans le domaine de la musique contemporaine autour de 1975 et 1976, un certain nombre de compositeurs avaient décidé qu’il était possible d’embrasser le rock et de se l’approprier. Plutôt que de fonder son travail sur la musique et les rythmes de l’Inde ou du Ghana, ce qu’avaient fait Young, Riley, Glass et Reich, et plutôt que de travailler dans le domaine de l’improvisation, celui de Cardew et de Rzewski, ce nouveau groupe de compositeurs avait décidé de faire quelque chose d’à peu près équivalent dans le domaine du rock. À New York, au milieu des années 1970, des compositeurs comme Laurie Anderson, Peter Gordon et moi-même travaillions dans cette perspective, de même que « Blue » Gene Tyranny et Paul Dresher à San Francisco. Nous fûmes bientôt rejoints par beaucoup d’autres.

Nous étions tous les héritiers du processus de négation de la hiérarchie initié par l’avant-garde précédente. En un sens, nous ne faisions que poursuivre l’enquête des modernes, qui cherchaient à découvrir les raisons pour lesquelles une œuvre musicale est une œuvre musicale. Nous posions à notre tour la question : « Et cela, est-ce de la musique ? » La question n’était bien évidemment pas de savoir si le rock était de l’art ou non. Elle était plutôt de savoir jusqu’où nous pourrions intégrer les rythmes, les sonorités et les méthodes de travail du rock à notre propre musique avant qu’elle ne se transforme purement et simplement en rock.

À cette époque, les compositeurs de musique contemporaine n’étaient pas les seuls musiciens à travailler aux frontières de leur domaine. Démolir les murs de l’establishment musical était à la mode. Des compositeurs comme Muhal Richard Abrams et Leroy Jenkins enseignaient des techniques sérielles à leurs amis dans les écoles de l’*Association for the Advancement of Creative*

1. Collectif d’artistes fondé par Woody et Steina Vasulka en 1971, puis association à but non lucratif en 1973, The Kitchen existe toujours aujourd’hui. *[Toutes les notes sont de la traductrice.]*

Music (AACM) de Chicago. Ils s’ingéniaient à intégrer ces techniques à leurs propres techniques d’improvisation². Le rock, lui aussi, cherchait ses limites. Dans les années 1980, il était devenu banal pour la plupart des groupes d’ajouter le bruit à leur palette sonore, non seulement comme simple effet, mais comme le matériau de pièces entières ! Teenage Jesus and the Jerks, Contortions, DNA et les premiers albums de Swans me viennent ici à l’esprit. À New York, le monde artistique embrassait ce nouveau rock [*new rock*] : alors que la moitié du monde des arts plastiques fréquentait les clubs, l’autre moitié, elle, était sur scène³ !

Le renversement des barrières séparant la musique contemporaine, les musiques improvisées et le rock était achevé. Des compositeurs comme Oliver Lake investissaient des scènes qui avaient d’abord été strictement réservées à la musique contemporaine ou au rock ; des compositeurs de musique contemporaine – comme moi – jouaient au *CBGB’s* et au *Mudd Club* ; des compositeurs de rock comme Brian Eno concevaient les installations sonores de galeries d’art. À cette époque, Oliver Lake, Brian Eno et moi menions tous trois une double vie d’« agent secret » : nous avions l’impression de transgresser les règles établies lorsque nous passions d’un domaine à un autre. Il nous était toujours nécessaire d’« infiltrer » les scènes de nos domaines d’adoption respectifs. Rappelons à cet égard que la première fois que fut programmé ce que l’on appelait alors du « jazz⁴ » à *The Kitchen*, certains membres de la communauté de la musique contemporaine s’indignèrent. Le même scénario se produisit lorsque l’on y programma du rock avant-gardiste⁵ à la fin des années 1970, mais cette fois-ci, les protestations émanèrent aussi bien de la communauté du jazz que de celle de la musique contemporaine. Au milieu des années 1980, ce sentiment de transgression s’était dissipé. La transgression était devenue la norme, au point que

2. On peut noter le paradoxe qui résulte d’une telle entreprise, qui vise à déterminer de manière très précise le free jazz de l’AACM, fondé sur l’idée d’improvisation libre. Un paradoxe semblable sera relevé un peu plus loin lorsqu’il sera question d’*Echo Solo*, pièce qui combine, elle, techniques sérielles et indétermination.

3. Par exemple Robert Longo, plasticien et guitariste au sein des premiers ensembles de Rhys Chatham, Jim Jarmusch, réalisateur, et James Nares, peintre, respectivement claviériste/chanteur et batteur du groupe de rock *no wave* Del-Byzanteens. James Nares fut également guitariste des Contortions en 1977 et 1978.

4. Essentiellement du free jazz.

5. Du rock *no wave* (DNA, entre autres) aussi bien que *new wave* (Brian Eno, Robert Fripp, David Byrne...).

les producteurs des centres d'art contemporain [*art spaces*] et des festivals alternatifs semblaient parfois organiser des spectacles de variété plutôt que des concerts de musique « sérieuse ».

La négation de la hiérarchie en musique eut d'abord pour effet d'enrichir considérablement le travail de tous. La musique improvisée commença à être informée par des techniques aléatoires et des structures « ouvertes⁶ » ; on vit une musique contemporaine influencée par des techniques d'improvisation et par des gestes caractéristiques du rock⁷ ; on vit des compositeurs de rock travailler avec des idées tirées de la musique minimaliste et de l'avant-garde classique⁸. Les compositeurs impliqués le faisaient parfois consciemment, et parfois non. Nous avons travaillé à démolir les murs de l'académisme et à briser le *statu quo*, et nous avons créé une situation dans laquelle les idées de nos diverses factions musicales étaient à la disposition de tous. Cela eut certes pour effet de libérer les compositeurs des cadres idéologiques auxquels ils étaient auparavant inféodés, mais cela sema surtout une grande confusion parmi les producteurs, les critiques et les compositeurs eux-mêmes, désormais incapables de définir la nature de cette nouvelle musique.

Chose étonnante, dans la première moitié des années 1980 à New York, la musique contemporaine, la musique improvisée et le rock avaient évolué au point que les préoccupations formelles propres à chacun coïncidaient presque parfaitement : la musique contemporaine produite par des compositeurs de musique contemporaine dans un contexte rock était du rock ; la musique improvisée produite par des improvisateurs dans un contexte contemporain était de la musique contemporaine ; la musique improvisée produite par des compositeurs de rock dans le cadre d'un festival de jazz était chaleureusement accueillie par le public. Les compositeurs ne modifiaient pourtant pas leur musique en fonction du contexte. Nous nous contentions tous de faire ce que nous aurions normalement fait. Nous étions à un carrefour unique du développement formel et de l'évolution de nos domaines respectifs, où ce que nous jouions sur des scènes et pour des publics différents des nôtres fonctionnait. Les traditions, les histoires et les préoccu-

6. Par exemple celle de l'AACM déjà évoquée plus haut.

7. Celle de Rhys Chatham lui-même.

8. Par exemple Glenn Branca, dont il sera question un peu plus bas.

pations formelles des genres de musique restent cependant très différentes. Ils continuaient d'évoluer à leur rythme et, à la fin des années 1980, leurs routes s'étaient séparées.

Pour accroître la confusion, beaucoup de compositeurs refusaient catégoriquement d'étiqueter leur musique. Leur vision des choses, tout à fait romantique, pouvait se formuler ainsi : un improvisateur est un musicien de rock est un compositeur de musique contemporaine est un improvisateur, et ainsi de suite. Cette prise de position était compréhensible, car elle permettait aux compositeurs et aux interprètes de multiplier le nombre des scènes sur lesquelles ils pouvaient jouer, et de multiplier d'autant leurs revenus. Mais objectivement parlant, cela n'avait pas beaucoup de sens. On ne pouvait pas s'attendre à ce que la musique avant-gardiste restât à jamais dans les limbes et, de fait, cela n'arriva pas. En attendant, des critiques spécialistes de rock ou de jazz se voyaient dans l'obligation d'essayer de dire quelque chose d'intelligent et de sensé à propos de compositeurs de musique contemporaine dont ils méprisaient ou, du moins, ignoraient l'histoire et l'héritage musical. Des critiques de musique classique qui pouvaient à peine faire la différence entre John Coltrane et Ornette Coleman ou, dans le cas qui nous intéresse, Jimi Hendrix et Jimmy Page, se voyaient dans l'obligation d'écrire à propos d'improvisateurs et de compositeurs de rock. On ne peut se contenter d'imputer la responsabilité de cette situation aux critiques. Si un compositeur de musique classique revendique pour sa musique l'étiquette « rock », il doit composer du rock, faire en sorte que son œuvre en reflète les préoccupations formelles et que sa batterie en exploite les dernières sonorités. Si un improvisateur ou un compositeur de rock revendique le statut de compositeur de musique contemporaine, il n'a pas d'autre choix que d'étudier l'histoire de cette musique, et son travail se doit de refléter ses préoccupations formelles, en considérant ses problématiques actuelles, et non celles qui l'étaient vingt ou trente ans auparavant (ou, dans le cas d'au moins un des infiltrateurs du domaine de la musique contemporaine, celles qui l'étaient au XIX^e siècle).

Les musiciens travaillant dans de nombreux domaines ont appris, dans les années 1980, que s'ils décidaient d'être compositeurs de rock, un ensemble de problèmes devait être considéré, mais que s'ils décidaient de travailler dans le domaine de la musique contemporaine, c'était un autre ensemble de problèmes qui se posait. Il est certainement possible et même souhaitable dans beaucoup de cas de se trouver aux frontières de ces deux domaines, mais il est indispen-

sable de faire un choix : pour travailler sérieusement, il faut choisir l'ensemble de problèmes auquel on veut s'attaquer. Ceux qui prétendent le contraire sont soit cyniques, soit naïfs. Cela ne signifie pas que l'on doive se soumettre aux pratiques musicales dominantes du contexte que l'on a choisi, mais que pour pouvoir défier, bousculer ou briser les règles établies, il est nécessaire de les connaître. Si l'on veut produire de grandes œuvres au sein d'un contexte donné, il est absolument nécessaire de travailler dans ce contexte.

Au début des années 1980, il n'existait à New York aucun plan de recherche pour la nouvelle musique. Nous étions un groupe de compositeurs issus des communautés du rock, de la musique improvisée et de la musique contemporaine. Nous nous étions rencontrés en tant que collègues infiltrateurs dans les années 1980. Nous formions une communauté hautement hétérogène, constituée de tendances musicales et de positions esthétiques très variées. Les choses ont beaucoup évolué depuis. Au début des années 1990, nos musiques restent très différentes, mais un programme de recherche commun s'est enfin dégagé.

Dans les paragraphes suivants, j'aimerais rendre compte du progrès conceptuel qui a mené à ce programme. Partant du principe qu'il est préférable que je me concentre sur ma propre aventure musicale des années 1980, ce que je peux faire avec quelque autorité, je ne tenterai pas d'analyser en profondeur le travail de mes collègues, et laisserai cette entreprise à leur discrétion.

Mon aventure musicale des années 1980 : dix ans de recherches en immersion

À la fin des années 1960, je produisais de la musique électronique dont le vocabulaire était entièrement constitué d'harmoniques et de sons dont la hauteur était déterminée en intonation juste. J'avais suivi une formation d'accordeur de clavecin, et j'avais accordé le *Well-Tuned Piano*⁹ de La Monte Young au cours de mes années d'études. Déterminer d'oreille les hauteurs

9. *The Well-Tuned Piano*, composé en 1963 comme partie du cycle *The Tortoise, His Dreams and Journeys* et créé à Rome en 1974, est une pièce pour piano accordé en intonation juste. Son titre est un clin d'œil à celui du

des sons de mes pièces m'était donc assez facile. Ce fut à partir de là que ma musique commença à se développer. J'étais un minimaliste radical et j'expérimentais alors toutes sortes de musiques non écrites, ce qui m'amena à m'intéresser à l'improvisation et à travailler avec le *Musica Elettronica Viva* new-yorkais de Frederic Rzewski. Ce travail me conduisit finalement à jouer pendant trois ans de la flûte et des anches au sein du Charles Lee Redman Trio. Ce trio était un ensemble d'improvisation constitué de Garrett List au trombone, de Jon Deak à la contrebasse et de Jim Burton, qui produisait toutes sortes de sons grâce à des instruments faits maison. La scène de lofts jazz [*jazz loft scene*¹⁰] était à New York en pleine expansion. Au milieu des années 1970, la ville était saturée de musique improvisée. Je finis par m'en lasser et commençai à chercher autre chose.

Je considérai les tendances musicales qui étaient alors dominantes à New York dans le domaine de la musique contemporaine : des compositeurs comme La Monte Young et Charlemagne Palestine travaillaient avec l'intonation juste¹¹, Philip Glass se lançait dans la musique procédurale¹², Steve Reich explorait les possibilités du déphasage graduel¹³ et Frederic Rzewski travaillait à évaluer les différences entre musique écrite et non écrite¹⁴. C'est à peu près à cette

Clavier bien tempéré (*The Well-Tempered Clavier*, en anglais) de Jean-Sébastien Bach, composé, lui, pour un clavier accordé en tempérament égal, qui venait tout juste d'être inventé.

10. Constituée de jazzmen free jouant et donnant des concerts dans leurs propres lofts, par exemple Ornette Coleman et Don Cherry dans le loft de ce premier à Spring Street (SoHo), ou Sam Rivers dans son Studio Rivbea de Bond Street, dans l'East Village.

11. La plupart des pièces électroniques de Charlemagne Palestine sont composées en intonation juste, de même que *Strumming Music* (1974), la plus célèbre de ses pièces pour piano.

12. Philip Glass était à l'époque proche de Richard Serra, l'un des plasticiens les plus représentatifs du courant du *process art*, qui s'intéresse au processus de création plus qu'à l'œuvre achevée. Philip Glass transposa cette idée dans le domaine de la musique, composant à partir de motifs mélodiques courts, les combinant et les complexifiant graduellement de manière logique et prédéterminée (cf. par exemple *Two Pages* (1968) et *Music in Fifths* (1969)).

13. Le processus de déphasage graduel qu'affectionne Steve Reich fonde, entre autres, *Come Out* (1966), *Piano Phase* (1967) et *Clapping Music* (1972).

14. Notamment au sein de *Musica Elettronica Viva*, collectif d'improvisation acoustique et électronique fondé à Rome en 1966 et déjà évoqué plus haut.

époque que j’assistai à mon premier concert de rock, au *CBGB’s*¹⁵. C’était un concert des Ramones. En les écoutant, je pris conscience qu’en tant que minimaliste, j’avais plus de choses en commun avec leur musique que je ne le pensais. J’étais attiré par l’énergie pure et la puissance brute de leur son, aussi bien que par leurs progressions d’accords, qui n’étaient pas si éloignées de celles de la musique procédurale que j’écoutais à l’époque.

Je dus trouver le moyen d’intégrer cette musique à la mienne. Je ne voulais pas simplement me l’approprier, en reproduire la forme sans en reprendre la substance. Il m’était donc nécessaire de la connaître et de la comprendre de manière approfondie. Si je tentais d’intégrer le rock à ma musique sans le comprendre, j’avais conscience que je ne le représenterais qu’imparfaitement, que ma musique n’en serait qu’une pâle copie. C’était une erreur que faisaient quelques compositeurs arrogants qui se contentaient pour leur travail de leur notion hautement subjective et souvent sommaire de la musique populaire. Chaque genre de musique est un ensemble de connaissances qui peuvent être appréhendées, si l’on s’en donne le temps et la peine. Je me rendais compte que je ne pourrais véritablement intégrer le rock à ma musique qu’à une condition : je devais être capable d’en jouer moi-même. Je commençai donc à étudier la guitare électrique.

Pour être honnête, je dois dire que j’abordai moi aussi l’étude du rock avec beaucoup d’arrogance. Étant musicien classique, j’étais plutôt confiant et je pensais alors : « Je suis musicien depuis mon enfance, j’ai joué la *Sonatine pour flûte et piano* de Pierre Boulez et je sais compter jusqu’à quatre. Ça devrait être facile. »

En réalité, ce ne fut pas aussi facile que cela. Je commençai à jouer dans un groupe et progressai jusqu’au point de savoir jouer des accords barrés – et même quelques solos –, mais mon jeu restait artificiel, très artificiel. Je comptais les rythmes dans ma tête plus que je ne les sentais. Pour ne rien arranger, l’une des préoccupations formelles de la scène rock à New York était de savoir si vous étiez un « poseur » ou non. Je n’étais clairement pas un rockeur et pourtant j’étais là, sur scène. J’étais un poseur. Le sentiment général de la scène « punk » était que tout rockeur

15. Mythique club de rock de *lower* Manhattan, qui vit les débuts de Television, du Patti Smith Group, des Ramones et de nombreux autres groupes devenus célèbres par la suite. Il a fermé en octobre 2006.

qui se respecte ait au moins quelques tatouages sur les bras, de préférence avec une seringue hypodermique sortant de l’un d’entre eux. Je ne me coulais pas dans ce moule et passai alors par une grave crise existentielle relative à mon activité de compositeur : « Est-ce que je veux être un rockeur, oui ou non ? »

J’allais de groupe en groupe¹⁶, et passai une année entière à jouer de la guitare avec Arsenal avant de véritablement sentir la musique et ses rythmes. Ce ne fut qu’après ce travail en immersion que je me sentis assez à l’aise pour composer une pièce, au sens traditionnel du terme. J’avais un passé en tant que minimaliste, une expérience d’accordeur de clavecin et j’adorais le rock. En 1977, je composai une pièce qui reprenait tout ce que j’étais en tant que compositeur et en tant que musicien.

Cette pièce était intitulée *Guitar Trio*, pour trois guitares électriques, basse électrique et batterie. Deux des guitares étaient accordées plus ou moins normalement, la troisième avec six cordes de *mi* grave. Le contenu mélodique de cette pièce participait du vocabulaire musical avec lequel j’avais travaillé sur la scène de l’avant-garde classique à New York, et était entièrement constitué d’une série d’harmoniques produits par les cordes de *mi* grave des guitares. La dynamique rythmique et la manière dont les musiciens se coordonnaient étaient caractéristiques du rock. À ma connaissance, *Guitar Trio* était la première œuvre pour plusieurs guitares électriques faisant fusionner la musique des années 1960 et 1970, fondée sur la longue durée et les harmoniques, et le hard rock.

Je ne voulais pas être un compositeur « s’appropriant » un genre indigène pour satisfaire ses ambitions musicales personnelles. Il était alors et il est toujours important pour moi de ne pas jouer seulement dans des centres d’art contemporain mes pièces fondées sur le rock. Après les expériences du mouvement Fluxus des années 1960 et 1970¹⁷, je savais que tout ce que je

16. D’abord les Gynecologists, constitués de Robert Appleton, Rhys Chatham, Nina Canal et Dale Kaplan, puis Arsenal, groupe de rock *noise* de Charlie Nash, dont Rhys Chatham fit partie en 1976.

17. Pour George Maciunas, chef de file du mouvement Fluxus et rédacteur de son manifeste, « l’art-divertissement doit être simple, divertissant, sans prétention, s’intéresser à des choses

pourrais jouer dans un tel contexte serait plus ou moins accepté. Nous autres compositeurs de musique contemporaine électrique [*electric art music*] voulions faire sortir notre art des universités prestigieuses aussi bien que de l'environnement insulaire de tels centres. Je voulais pour ma part pouvoir jouer *Guitar Trio* et mes autres pièces dans d'authentiques clubs de rock. Je formai donc un ensemble et commençai à jouer au *CBGB's* et au *Max's*, où les groupes ne restaient pas plus de trois minutes sur scène si le public n'était pas convaincu que leur musique était du rock.

Finalement, le public de ces clubs se dit : « Mon Dieu, la plupart des groupes punk savent jouer au moins deux accords... ce groupe-là n'en joue qu'un ! » Mais cela leur plut. Des gens venaient jusqu'à la table de mixage pour demander à notre ingénieur où nous cachions nos chanteurs. Les harmoniques que nous jouions résonnaient avec une telle clarté que le public pensait qu'il entendait des voix. Cela me fit plaisir, car c'était le signe que j'atteignais mon but : produire de la musique que l'on pouvait comprendre sans être diplômé d'écriture de musique contemporaine, mais qui ne décevrait pas de tels diplômés ! Il était très important pour notre groupe de compositeurs de pouvoir jouer notre musique dans un contexte rock. Ne jouer que dans des centres d'art contemporain nous aurait condamnés à évoluer dans un désert culturel.

S'il est vrai que je me considérais comme un compositeur de musique contemporaine travaillant avec une instrumentation rock dans un contexte rock (mais produisant de la musique pour laquelle je revendiquais l'étiquette « musique contemporaine »), le fait est que ma musique n'était pas à cette époque du « non-rock ». L'intérêt était précisément que la signification de mes pièces changeait radicalement en fonction du public et du contexte dans lequel je jouais, même si la musique était virtuellement la même. J'avais par exemple composé une pièce intitu-

insignifiantes, ne demander ni habileté particulière ni répétitions innombrables, et n'avoir aucune valeur marchande ou institutionnelle » (George Maciunas, *Manifesto on Art/Fluxus Art Amusement*, 1965). Héritier de Marcel Duchamp et de Dada aussi bien que des expérimentations de John Cage (notamment de la célèbre *Theater Piece No. 1* créée au Black Mountain College en 1952), Fluxus éleva le *happening* (rebaptisé « *event* » par George Brecht) et la *performance* au rang d'art, se plaisant à surprendre et parfois à choquer un public encore frileux devant de telles expériences.

lée *Drastic Classicism* (1980)¹⁸, pour quatre guitares électriques, basse électrique et batterie. Les guitares étaient accordées de manière dissonante, en intonation juste. Elles étaient dissonantes à la fois en elles-mêmes et par rapport aux autres guitares. Une bonne partie du mouvement mélodique de *Drastic Classicism* reposait sur les harmoniques les plus aigus. Ces harmoniques étant plutôt ténus, les musiciens de mon ensemble avaient tendance à pousser le volume de leur amplificateur au maximum pour renforcer leur amplitude. Ce geste poétique était interprété de diverses manières... cela dépendait du public.

Pour un public de musique contemporaine, *Guitar Trio* et *Drastic Classicism* étaient les nouvelles tendances d'un minimalisme fondé sur l'usage des harmoniques, lyriques de contenu et austères de structure, la synthèse percutante de deux musiques très différentes. D'un autre côté, dans le domaine du rock, je peux dire avec une grande fierté que *Drastic* fut l'une des pièces qui inspira le courant rock *noise*¹⁹. La sonorité de *Drastic Classicism* était tellement complexe que ce que les musiciens de mon ensemble considéraient comme une sorte de sphère visqueuse et gélatineuse d'harmoniques miroitants était perçu par la communauté du rock comme un mur sonore destiné à fracasser vos oreilles. Je n'étais d'abord pas sûr d'aimer cette manière de caractériser mon travail, mais je pris conscience par la suite que si *Guitar Trio* et *Drastic Classicism* étaient des pièces qui racontaient une histoire à leurs auditeurs, cette histoire était toujours la leur. Chacun les entendait d'une manière différente. Je n'avais pas eu l'intention d'invoquer la tradition, sacrée dans les milieux du rock, qui consiste à fracasser les oreilles de son public, mais je me fis progressivement à cette idée. Puisque je portais de fait l'usage du bruit dans le rock à de nouvelles extrémités, je décidai de garder cette étiquette, au moins pour un temps.

18. *Drastic Classicism* s'enrichit en 1981 d'une chorégraphie de Karole Armitage, avec qui Rhys Chatham avait déjà créé *Vertige* (1980), version solo de *Guitar Trio* accompagnée d'un solo de la danseuse et chorégraphe.

19. Le rock *noise* fit son apparition dans les années 1980, combinant l'attitude punk et un intérêt pour les expérimentations sonores hérité de compositeurs comme Edgard Varèse et John Cage et, au-delà, du manifeste futuriste *L'art des bruits* (1913) de Luigi Russolo. Plusieurs musiciens *noise* ayant joué avec Rhys Chatham revendiquent aujourd'hui son influence. Parmi eux, Thurston Moore et Lee Ranaldo de Sonic Youth. Juste retour des choses, ces derniers ont participé à la tournée anniversaire des trente ans de *Guitar Trio* (1977), le *Guitar Trio Is My Life Tour* de l'hiver 2007.

Je n'étais pas le seul compositeur à naviguer entre la musique contemporaine et le rock. Cela arrivait constamment, dans les deux directions. Robert Fripp avait par exemple composé une pièce pour guitare électrique²⁰ fondée sur des techniques de distorsion sophistiquées et sur les techniques d'enregistrement à retardement [*tape-delay techniques*] développées par Terry Riley dans les années 1960. Robert Ashley et « Blue » Gene Tyranny avaient composé un opéra vidéo²¹ qui exploitait à la fois des rythmes caractéristiques du rock et la musique délicieusement dépravée d'un piano-bar. David Byrne avait composé une pièce pour ensemble de cuivres²² commandée par le metteur en scène Robert Wilson. Des compositeurs de musique contemporaine reconnus comme Maryanne Amacher, Harold Budd, David Behrman et Jon Hassel jouaient leur musique sur des scènes dédiées au rock, comme celle du célèbre *Mudd Club* de *lower* Manhattan. Glenn Branca, ancien comédien converti au rock, faisait des incursions audacieuses dans le monde de l'art contemporain²³. Peter Gordon, qui avait étudié la composition au Mills College et à l'université de Californie de San Diego, avait monté le *Love of Life Orchestra* à New York au milieu des années 1970, orchestre qui avait été l'un des premiers, sinon le premier, à jeter un pont entre la communauté du rock et celle de la musique contemporaine. Laurie Anderson, plasticienne et artiste conceptuelle talentueuse, jouait avec beaucoup de succès, en tant que compositrice/interprète, sur des scènes dédiées à la musique contemporaine. Tout ceci n'est qu'un simple échantillon de l'activité de l'époque. C'était une période passionnante. J'observais avec un grand intérêt les résultats de ces *crossovers* et, après un temps, tirai quelques conclusions relatives à leurs mérites.

20. On peut entendre ces pièces sur les albums *No Pussyfooting* (1972) et *Evening Star* (1974), enregistrés en collaboration avec Brian Eno.

21. *Perfect Lives* (1978-80).

22. *The Knee Plays*, premier acte de l'opéra *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down* (1983-84).

23. Glenn Branca fit partie des groupes *no wave* Theoretical Girls et The Static avant de jouer *Guitar Trio* au sein de l'ensemble de Rhys Chatham. Cette expérience le marqua profondément et l'amena à entreprendre au début des années 1980 des recherches parallèles aux siennes quant à la fusion d'un vocabulaire et de formes issus de la tradition occidentale classique et de l'instrumentation du rock. *Lesson No. 1 for Electric Guitar* (1980) et *The Ascension* (1981) sont les compositions les plus représentatives de cette époque.

La pièce de Fripp était un bon exemple. Fripp lui-même ignorait totalement que les techniques d'enregistrement à retardement qu'il utilisait avaient été inventées par Terry Riley. Il pensait qu'elles étaient le fait de Brian Eno. Mais après tout, qu'importe? Fripp réalisait quelque chose qui n'avait jamais été fait dans le domaine du rock, et qui ne pouvait être fait que par une personne qui avait longtemps travaillé dans ce domaine. Cela confirme mon idée selon laquelle chaque genre de musique évolue séparément, et que ce qui est révolutionnaire pour l'un d'entre eux peut être perçu comme dépassé dans un autre. Les premiers travaux qu'AMM, MEV et le *Scratch Orchestra*²⁴ réalisèrent avec des techniques d'improvisation furent cruciaux pour le développement du domaine classique. Pour des musiciens tels qu'Ornette Coleman et Don Cherry, ils ne faisaient qu'emprunter des sentiers battus.

Je n'ai pas ici l'intention de critiquer le travail de compositeurs qui tentent en toute honnêteté d'étendre leur domaine d'action, mais presque toutes les pièces de *crossover* que j'ai entendues (qu'elles soient le fait de compositeurs contemporains prétendant faire du rock, ou bien celui de compositeurs de rock tentant de travailler au sein d'un contexte académique) sont des échecs, non pas en elles-mêmes, mais lorsqu'elles sont évaluées à l'aune des préoccupations formelles des domaines qu'elles investissent. C'est la raison pour laquelle je ne me suis jamais considéré comme un compositeur de rock, bien que la musique que j'ai composée dans les années 1970 et 1980 n'ait pas été du « non-rock ». J'ai bien trop de respect pour le genre. Les préoccupations musicales de mes pièces ont toujours été celles de l'avant-garde classique, non celles du rock. La musique afro-américaine, la musique de l'avant-garde classique ont également une tradition et une histoire incroyablement riches. Nous avons pris conscience que tous ces genres ont leurs propres préoccupations formelles, et qu'il faut du temps pour les maîtriser.

Au milieu des années 1980, les compositeurs de l'avant-garde new-yorkaise ne se souciaient plus de ces questions d'accessibilité ou de contexte. Au début des années 1970, un compositeur

24. Ensemble expérimental britannique fondé au printemps 1969 par Cornelius Cardew, Michael Parsons et Howard Skempton, défini comme « un grand nombre d'enthousiastes capitalisant leurs richesses (non nécessairement matérielles) et se regroupant pour agir (faire de la musique, des performances, (s')édifier) » (Cornelius Cardew, « A scratch orchestra: Draft constitution », in *The Musical Times*, n° 110.1516, juin 1969, p. 617).

qui jouait sur une scène comme celle de *The Kitchen* avait de la chance si quinze personnes se montraient le soir du concert. Au milieu des années 1980, il était sûr de jouer à guichet fermé. Après le succès commercial remporté par Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Jon Hassel et Harold Budd, on ne doutait plus que la musique contemporaine fût capable de toucher un large public, si c'était l'objectif qu'elle s'était fixé. C'était prouvé. Pour ce qui est de la hiérarchie, l'intelligentsia musicale new-yorkaise avait à cette époque définitivement réussi à renverser les barrières musicales et raciales dressées entre les différents genres de musique. Nous avions désormais tout le loisir de nous concentrer sur notre musique elle-même.

En bruit de fond au tapage et à l'agitation créatifs du début des années 1980, nous autres musiciens et compositeurs commençons à nous rendre compte que le plan de recherche musicale que nous élaborions faisait état de préoccupations radicalement différentes de celles à partir desquelles nous avons travaillé dans les années 1970 et 1980. Ce plan ne s'était pas révélé à un compositeur en particulier, comme un présent accordé par les muses lors d'une illumination soudaine. Il s'était lentement dévoilé à beaucoup d'entre nous, à un niveau presque subliminal, alors que nous nous efforcions de mener à bien nos autres projets. Au début des années 1980, ses axes étaient pour le moins indéterminés. Plusieurs d'entre nous tentèrent alors de dissiper cet épais brouillard. La seule manière d'y parvenir était d'essayer, de se tromper, d'essayer encore. Chacune de nos pièces tentait de répondre à l'une de nos questions, essayait de démêler l'un des fils qui nous mènerait à une véritable révélation musicale.

En 1980, je faisais partie d'un cercle constitué des plasticiens Robert Longo, Cindy Sherman, Michael Zwack, Troy Brantuch et Richard Prince, des vidéastes Ed Bowes et Michel Auder, de la critique d'art Roselee Goldberg et de l'artiste et *performer* Eric Bogosian. Robert Longo était aussi un guitariste électrique talentueux et fit partie de mon ensemble en 1979 et 1980. Il avait réalisé à cette occasion une série de clichés évocateurs intitulée *Pictures for Music* (1979), qui se dissolvaient lentement les uns dans les autres et devaient être projetés derrière notre groupe durant l'interprétation de *Guitar Trio* (1977).

Après un certain nombre de conversations avec Longo, je pris conscience que nous nous posions les mêmes questions. La génération précédant immédiatement celle de Longo était

constituée d'artistes tels que Vito Acconci, Lawrence Weiner et John Baldessari, tous artistes conceptuels. Longo et sa génération avaient grandi dans le contexte de l'abstraction et de l'art conceptuel. En réaction, ils avaient réinvesti le réalisme. L'une des préoccupations de Longo et de ses collègues était d'opposer représentation et appropriation. Longo et moi appartenions à cette génération de baby-boomers saturée de médias de masse, nourrie à la petite cuiller d'émissions de télévision et de radio, de photos, de films faits maison et du magazine *Life*. Il nous semblait parfaitement naturel d'utiliser les images et les sons des médias électroniques comme matière première de notre travail. La question était plutôt de savoir si nous voulions simplement nous approprier ces images et ces sons, comme l'avait fait Andy Warhol avec ses célèbres boîtes de soupe et ses boîtes Brillo²⁵, ou si nous voulions plutôt les « représenter », leur appliquer une sorte de filtre personnel, imprimant ainsi notre marque et notre vision de la société sur l'*objet d'art*²⁶.

Les questions que se posait Longo étaient très proches de celles que je traitais, dans un langage différent bien sûr, avec *Guitar Trio* et d'autres pièces composées entre 1977 et 1981. Cela m'intriguait.

Suite à ces discussions avec Longo et à des lectures de critiques d'art et de littérature, je commençais à considérer le travail que j'avais accompli avec mon ensemble de guitares électriques comme une représentation du rock. Je représentais le spectacle et la sonorité du rock comme un plasticien aurait représenté une image tirée des médias électroniques. En d'autres termes, mon ensemble était la représentation d'un groupe de rock plutôt qu'un véritable groupe de rock. Pour représenter fidèlement quelque chose, il est nécessaire d'être intime de l'objet représenté. À cette époque, ni moi, ni aucun de mes musiciens n'étions étrangers au domaine du rock et à ses méthodes de production. En 1980, j'étais immergé dans cette musique aussi bien que dans son style de vie nocturne, ce qui me permettait de travailler en toute liberté comme compositeur de musique contemporaine embrassant un vocabulaire caractéristique du rock.

25. Allusions aux sérigraphies de *Campbell's Soup Cans* (1962) et aux reproductions de *Brillo Boxes* (1964).

26. En français dans le texte.

En 1982, après avoir composé un certain nombre de pièces dans ce style, je conçus le projet d'une nouvelle série de pièces exploitant l'idée de représentation en musique. Je n'avais jamais projeté de vouer ma carrière aux instruments du rock. Bien trop de compositeurs n'avaient d'autre ambition que d'exploiter une seule et unique idée durant toute leur carrière; je n'avais nullement l'intention de suivre leur exemple. Bref, j'en avais assez. Des compositeurs des domaines du rock aussi bien que de la musique contemporaine avaient commencé à imiter mon travail ou à construire sur les bases qu'il avait posées²⁷. C'était flatteur, mais parfois alarmant. Je n'avais pas l'intention de rester là à « défendre ma place dans l'histoire ». Je pouvais donc passer à autre chose.

Avec mon ensemble de guitares, j'avais réussi à combiner les tendances musicales minimalistes avec le rock. Je voulais maintenant essayer de combiner d'autres éléments. Pour éviter de me perdre, je décidai de travailler avec la musique qui m'était familière. Mon parcours musical m'avait mené des plaines désolées du minimalisme à la puissance brute du rock, en passant par les rythmes et les harmonies sophistiqués des musiques improvisées. Je ne pouvais m'empêcher de me demander ce qui se passerait si je distillais les éléments essentiels de ces trois genres²⁸ dans une seule et unique composition.

Ce faisant, je choisis de mettre l'accent sur les différences existant entre musique écrite et non écrite en les faisant apparaître toutes deux simultanément sur un plan vertical²⁹. J'avais depuis des années le projet d'écrire une pièce pour un octuor de cuivres. Je décidai donc de composer quelque chose pour quatre trompettes, trois trombones, tuba et batterie. Un de mes amis, le compositeur et tromboniste George Lewis, engagea les musiciens pour moi. Tous étaient à la

27. En particulier Glenn Branca.

28. Ce projet de distillation des éléments essentiels de genres musicaux aussi divers que nombreux sous-tend toute l'œuvre de Rhys Chatham et absorbe toujours le compositeur, revenu au rock après une longue incursion dans le domaine de la musique électronique. L'un de ses projets récents, *Essentialist*, tente de réduire le *heavy metal* à ses éléments essentiels – un riff, une progression d'accords, une ligne de basse – pour les recomposer de manière originale et renouveler ainsi son « essence ».

29. Dans certains passages de *For Brass*, dont il est question ici, des musiciens improvisent alors que d'autres exécutent des parties entièrement écrites.

fois de fameux improvisateurs et d'excellents lecteurs. Je demandai pour ma part à Anton Fier, batteur talentueux et figure mythique de la scène *downtown*, d'apporter l'élément rock. Cette pièce, *For Brass* (1982), avait été commandée par le Groupe de recherche chorégraphique de l'Opéra de Paris³⁰, qui m'avait demandé une bande magnétique.

Pour des questions de principes aussi bien que d'esthétique, j'ai toujours été réticent à l'idée que des compagnies de danse utilisent des bandes magnétiques si la musique peut être jouée en direct par des musiciens. Pour contourner ce problème, je décidai de composer une pièce qui ne pouvait exister autrement que sur bande. Je me rendis compte que ce défi était facile à relever dès lors que l'on travaillait avec des cuivres. Les cuivres en général et la trompette en particulier sont des instruments difficiles à maîtriser et à jouer. Les lèvres des musiciens se fatiguent vite et l'on n'écrit jamais trop de notes aiguës sans laisser un temps de repos suffisant entre elles. Je décidai donc d'écrire une pièce qui ne laisserait virtuellement aucun répit aux exécutants entre de longs passages principalement composés de notes aiguës. En studio, nous enregistrions chaque section séparément, en fractionnant l'enregistrement pour laisser aux musiciens le temps de reposer leurs lèvres. La section des cuivres, composée de spécialistes reconnus, sonnait particulièrement bien. On aurait dit un croisement entre *The Theater of Eternal Music*³¹ et une comédie musicale de Broadway dont les exécutants auraient perdu les pédales. J'étais tout à fait satisfait du résultat.

Au cours de l'enregistrement de *For Brass*, j'avais demandé à Anton Fier de jouer un solo de batterie se construisant progressivement sur douze mesures, immédiatement après la section lente de la pièce. Nous avons travaillé ensemble à ce solo, exploitant en studio une technique d'enregistrements superposés. Quand j'avais demandé à Fier d'ajouter une piste supplémentaire

30. *For Brass* fut utilisé pour l'occasion sous le titre de *Slaughter on MacDougal Street* (1982), et la chorégraphie fut une nouvelle fois confiée à Karole Armitage.

31. Également connu sous le nom de « *The Dream Syndicate* », *The Theater of Eternal Music* est un groupe de musique expérimentale et minimaliste formé par La Monte Young au milieu des années 1960, constitué à l'origine de La Monte Young et Marian Zazeela au chant, John Cale au violon alto, Tony Conrad au violon et Angus MacLise aux percussions.

de caisse claire, l'ensemble m'avait évoqué les sonorités d'une fanfare. Cela m'avait donné une idée pour une autre pièce.

Étudiant, j'avais été un sérialiste farouche, mais une fois impliqué dans le courant minimaliste, j'avais surtout travaillé avec des formes de musique non écrites. J'avais un besoin pressant de retourner à la musique écrite, et d'explorer les différences et les tensions pouvant exister entre ces deux formes. Lors d'entretiens, on m'a souvent demandé : « Pensez-vous différemment lorsque vous travaillez avec de la musique écrite et de la musique non écrite ? Votre travail est-il plus structuré lorsque vous écrivez ? » Ce n'est pas une question de structure. Qu'une pièce ne soit pas écrite ne signifie pas qu'elle n'ait pas de forme. La plupart des compositeurs de ma connaissance qui travaillent avec des formes de musique non écrites ou, du moins, « ouvertes », le font au sein de cadres et de structures très élaborés ; par exemple quelques pièces d'Earle Brown³², ainsi que la plupart de celles d'Elliott Sharp et de John Zorn.

La question de la différence entre musique écrite et musique non écrite peut se réduire à celle de l'approche du contenu musical avec lequel on travaille. *Guitar Trio* par exemple pourrait être entièrement écrit, mais perdrait quelque chose au passage. Cette pièce a été composée de telle sorte qu'elle ne puisse être jouée que par des musiciens ayant une solide expérience du rock. *Guitar Trio* a une structure formelle, mais la manière dont les musiciens interagissent est semblable à celle du rock. Je joue à chaque fois la même ligne mélodique, invitant les autres guitaristes à m'accompagner en improvisant leurs propres lignes au sein du cadre que j'ai fixé : celui de l'utilisation des harmoniques comme matériau mélodique. Quand chacun est satisfait du résultat, la pièce peut être jouée en public. Bien entendu, chacune des parties pourrait être écrite, mais le résultat semblerait alors artificiel. Beaucoup de guitaristes à New York ont joué *Guitar Trio* à un moment ou à un autre. Karen Haglof et Robert Poss sont ceux avec qui j'ai

32. Notamment *December 1952* et *Four Systems* (1954), pièces pour lesquelles Brown établit une structure précise tout en laissant le matériau indéterminé. On peut noter ici que contrairement à Cage, familier de cette méthode de composition, Brown opte généralement pour la méthode inverse et compose intégralement le matériau sonore de ses pièces tout en laissant leur forme ouverte (cf. par exemple *Twenty-Five Pages* (1953), pour un à vingt-cinq pianos).

travaillé durant les six dernières années. Si leurs parties étaient écrites, elles perdraient toute la créativité qu'ils leur confèrent.

D'un autre côté, certaines musiques ne peuvent absolument pas se passer de notation. Après avoir enregistré *For Brass*, je demandai à Anton Fier et à un autre batteur de mes amis, James Lo de Live Skull, d'entrer en studio avec moi. Nous essayâmes d'« improviser » de la musique militaire. Ce fut un échec total. La précision qu'exige l'exécution des parties complexes et à l'unisson de cette musique rend leur notation indispensable. Je conclus de cette expérience que, s'il est vrai que lues, la plupart des musiques improvisées semblent ridiculement artificielles, l'inverse est également vrai : beaucoup d'idées musicales ne peuvent venir au monde qu'au moyen de procédés d'écriture stricts. Comme le dit un jour le corniste français Pascal Pongy au compositeur Gavin Bryars : « Quand la musique est écrite, on peut la jouer. »

Je fis quelques recherches dans le domaine de l'écriture de la musique militaire. Les batteurs des fanfares utilisent des termes musicaux tout à fait exotiques, tels que *flam-taps*, *double paradiddles*, *tap 9's*, *tap 7's*, *thirteen-stroke rolls*, *eleven-stroke rolls*, etc., etc. Je les appris tous et écrivis quelques pièces pour cuivres et batterie. La plus réussie – et sans doute la plus drôle – s'intitule *Waterloo, No. 2* (1984), pour batteur soliste, deux trompettes ou bugles plus deux trombones et un piccolo facultatifs. J'ai toujours eu un faible pour la musique procédurale. Je pensai que j'obtiendrais un résultat intéressant si je soumettais la batterie soliste à une série d'additions successives évoluant logiquement au sein de structures cycliques. Le vocabulaire harmonique des trompettes était purement minimaliste. Je décidai de l'épicer quelque peu en faisant de leurs lignes mélodiques une enquête exhaustive sur la véritable nature de la demi-cadence³³. En résulta une musique pleine d'humour, que je fus d'abord tenté d'intituler « Quand Phil Glass rencontre la fanfare ». J'ajoutai même en coda une citation directe du *Rainbow in Curved Air* de Riley, rendant ainsi à César ce qui était à César.

C'était la première fois que j'utilisais consciemment des éléments incompatibles, non pas pour les combiner en une sorte de pastiche, mais pour en dégager une signification musicale neuve

33. Enchaînement d'accords de premier et de cinquième degrés, caractéristique du système tonal.

et cohérente, bien que modifiée. En réalité, c'est ce que j'avais toujours fait, depuis 1977 et ma première pièce dans ce style, *Guitar Trio*. L'impulsion nécessaire à la création de mes premières pièces avait cependant été une réaction aux préoccupations contextuelles de l'époque. Je voulais traiter les questions posées par l'avant-garde des années 1950 : « Et cela, est-ce aussi de la musique ? » Avec *Waterloo, No. 2*, je pris conscience qu'aucune de mes pièces depuis *Guitar Trio* n'avait tenté de répondre à cette question. Les travaux du mouvement moderne en général, ceux de John Cage et des artistes du mouvement Fluxus en particulier, nous avaient finalement libérés de notre servitude envers l'académisme, les musées et l'establishment musical. La question de l'avant-garde avait été abandonnée au profit de celle de la postmodernité : « Maintenant que nous disposons de cette liberté, qu'allons-nous en faire ? »

Au début des années 1980, c'était la question que se posaient tous mes collègues, parfois inconsciemment. La plupart d'entre eux profitaient de la liberté accordée par le projet moderne pour créer leur propre musique, tout en restant dans le cadre qu'il avait fixé. Beaucoup de ceux qui avaient été regroupés comme postminimalistes composaient à présent des pièces dont il était impossible de dire si elles émanaient d'une seule et même école. C'était merveilleux. D'un autre côté, le fait de nous attarder sur une seule et unique forme de composition nous empêchait de nous pencher plus sérieusement sur la question postmoderne. Plutôt que de profiter de notre liberté pour définir un style de jeu personnel ou un vocabulaire harmonique et mélodique immédiatement identifiable et, accessoirement, commercialisable, j'avais le sentiment qu'il était plus intéressant d'enquêter directement sur la nature de cette liberté, de déterminer ses limites en composant une série de pièces de styles très variés. Cela voulait dire qu'on tirait toutes les conséquences de la question : « Maintenant que nous sommes libérés de l'académisme et de la question de savoir ce qui est art et ce qui ne l'est pas, qu'allons-nous faire de cette liberté ? » Je voulais initier un processus de distillation me permettant de découvrir des formes radicalement neuves.

Ma pièce pour piano seul de quarante minutes intitulée *Echo Solo* est à cet égard un bon exemple. J'avais déjà essayé d'intégrer des formes de musique populaire à la musique contemporaine. Je voulais savoir ce qui se passerait si j'utilisais un vocabulaire hétérogène exclusivement tiré de l'avant-garde classique récente. J'accordai donc un clavier MIDI avec un système spécial – et

personnel – d'intonation juste, et déterminai la sélection des hauteurs et des attaques avec une combinaison de techniques sérielles et d'opérations de hasard. Ces techniques sont communément utilisées depuis quelques dizaines d'années, mais seules les pratiques musicales actuelles nous permettent de les combiner. Il y a dix ans, appliquer des techniques sérielles et des opérations de hasard au choix des hauteurs d'une pièce pour un piano accordé en intonation juste aurait été considéré comme vain : c'était une contradiction dans les termes. Aujourd'hui, c'est un paradoxe intéressant.

Un autre compositeur, John Zorn, utilise également des idées musicales radicalement différentes pour les intégrer dans le cadre d'une même composition. Ses pièces les plus représentatives – *Spillane*³⁴, par exemple – peuvent commencer avec un cri déchirant, se fondre en une paisible musique de film, puis en une mélodie quelconque de piano-bar et enfin en un échantillonnage de cordes. Au départ, il semble n'y avoir aucun rapport entre ces idées musicales, mais au fur et à mesure que la pièce progresse, on commence à entendre une logique dans sa construction formelle. Le résultat est passionnant, beau et souvent plein d'humour. Il existe cependant une différence fondamentale entre nos musiques. S'il est vrai que je travaille avec des idées musicales disparates, ma musique, depuis *Guitar Trio*, les intègre de manière verticale plutôt qu'horizontale. Dans mes *Souvenirs d'enfance* (1990) pour deux flûtes, par exemple, je travaille avec des idées tirées du minimalisme, mais aussi du pointillisme et de l'impressionnisme français. Je les tisse de manière si serrée que seuls les ciseaux critiques les plus pointus pourraient les isoler. Si l'on compare mon travail à celui de Zorn, on entend deux musiques différentes, bien que toutes deux postmodernes : l'une est une musique de contraste et de temporalisation³⁵, l'autre une musique de synthèse et d'amalgame.

34. « Composition avec fiches » [*file card piece*] de 1986. Pour ces compositions – *Godard* (1985), *Spillane* (1986), *Blues Noël* (1987)... – John Zorn commence par écrire sur des fiches la description d'événements sonores, fiches qu'il ordonne ensuite pour déterminer la forme de sa pièce. Cette méthode de composition laisse aux musiciens une large part d'improvisation, et le résultat final dépend grandement de leur capacité à interpréter les instructions – et les intentions – du compositeur.

35. « L'univers de *Spillane* était un choix naturel pour moi du fait de la nature *extrême* de sa vision. Ses éléments dramatiques impliquaient l'usage de nombreux genres musicaux qui me sont chers – jazz, rock, R&B,

Amalgamer ou faire contraster des idées musicales disparates ne sont pas les seuls moyens de produire de la musique dans les années 1990. Les compositeurs trouvent aujourd’hui beaucoup de manières d’exploiter leur liberté musicale. Dans les années 1950, la plupart de nos œuvres participaient d’un art de la transgression, d’un art qui brisait les règles établies par l’académisme et les musées. Aujourd’hui, les compositeurs de musique contemporaine issus d’une tradition classique sont libres d’utiliser l’ensemble du vocabulaire musical disponible, tiré des autres genres de musique aussi bien que des musiques du monde, ou bien de trouver de nouvelles applications pour les idées des compositeurs du passé et de les combiner de manière originale.

La tendance de ces compositeurs qui juxtaposent et font contraster au sein d’une même composition des sonorités ou des styles de musique qu’ils se sont appropriés peut être considérée comme un premier pas vers la prise en compte de l’ensemble des formes disponibles. Un compositeur qui tire une musique de son contexte pour l’exploiter dans un autre sans lui appliquer d’abord un filtre personnel court cependant le risque de produire une musique purement « kitsch », ce que Clement Greenberg définit en 1939 comme « la production de grand art pour la consommation de masse des nouvelles classes industrielles et urbaines³⁶ » et pour la culture des médias de masse. Et même si quelques pièces résultant de cette méthode de travail échappent au kitsch, les préoccupations formelles qu’elles reflètent ont déjà été explorées par des compositeurs tels que Cage, Brown, Kagel, Subotnick, Stockhausen et Wolff dans les années 1950 et 1960.

Pour *Fontana Mix* (1958), John Cage utilisa des techniques de collage de bandes magnétiques, composant une œuvre à partir de sons qu’il s’était appropriés – de disques 78 et 33 tours, de la radio et grâce à l’utilisation d’un microphone. Karlheinz Stockhausen usa de techniques semblables pour composer une œuvre, *Hymnen* (1969), dont le matériau est constitué d’hymnes nationaux de nombreux pays du monde. Les deux compositeurs échappèrent au risque de ne produire

musiques de films – et sa dureté, sa violence ouvraient la porte à l’usage d’agréats sonores qui me servaient principalement d’éléments de transition et de contraste dramatique » (John Zorn, « Challenge and experimentation », notes du livret de la compilation *Godard/Spillane*, Tzadik, New York, 1999).

36. Dans son essai *Avant-Garde and Kitsch*, publié en 1939 dans *Partisan Review*, revue politique et littéraire proche du parti communiste américain.

qu’un collage ou un pastiche des sons qu’ils s’étaient appropriés en les modifiant profondément, de telle sorte qu’ils invitassent l’auditeur à se concentrer sur la composition elle-même plutôt que sur ses éléments constitutifs. Un compositeur qui se repose sur le caractère « kitsch » d’un son qu’il s’approprie risque de voir sa plaisanterie galvaudée sitôt l’effet de surprise passé.

Je ne dis pas que c’est une erreur des compositeurs des années 1980 de fonder leur musique sur un projet datant des années 1950. Bien au contraire, il est souvent utile de construire sur les idées du passé à la lumière des pratiques musicales actuelles. Cette méthode de composition ne fait cependant qu’effleurer la surface de l’ensemble des possibilités offertes aux compositeurs à l’aube des années 1990. Nous pouvons désormais porter les notions de forme et de contenu musicaux à des extrémités que l’on n’aurait jamais imaginées auparavant.

Ma méthode personnelle de recherche musicale consiste d’abord à écouter très attentivement un certain nombre de musiques et à les étudier pour comprendre ce qui se passerait si je modifiais leur signification grâce à un procédé d’amalgame et de superposition. J’essaie de trouver le meilleur moyen d’utiliser les nouvelles sonorités et formes dont nous disposons, une utilisation qui ne soit pas une simple appropriation – un échantillonnage numérique ou une forme d’extraction analogue – mais qui reprenne leur substance d’une manière telle que leur signification musicale primitive soit à la fois transcendée et anéantie, au point que l’existence même d’une signification ne soit plus ni possible ni même souhaitable : il s’agit d’initier un rite de décimation de la signification et de la pensée musicales, pour jouir de la fascination qui résulte d’un projet si audacieux³⁷.

Il est nécessaire, pour réexaminer les idées des compositeurs de ce siècle – ou des siècles précédents – de se tourner vers le passé et d’y puiser son inspiration. Une telle entreprise porte en elle le danger de la régression. Sans le projet moderne, nous ne serions pas là où nous en sommes aujourd’hui dans le domaine de la musique contemporaine, et nous ne jouirions pas de la même liberté. Notre tâche est de construire sur les bases qu’il a posées et non de l’ignorer.

37. L’ensemble de ce paragraphe est un pastiche – en forme d’hommage – du style parfois pompeux de Jean Baudrillard, sociologue et philosophe français dont les écrits étaient très en vogue dans les milieux artistiques new-yorkais de l’époque.

Il existe aujourd’hui dans le monde de l’art deux types de postmodernes : le bon et le mauvais. Le « mauvais » postmoderne rejette ou, du moins, ignore totalement le projet moderne. Il veut retourner vers le passé et y rester. Le président Reagan était ce type de postmoderne. Par les lois qu’il promulgua et les juges qu’il nomma à la Cour suprême et dans les Cours fédérales, il chercha et, dans une certaine mesure, réussit à faire un pas en arrière en ce qui concerne les droits civiques, de nombreuses acquis sociaux, la protection de la vie privée et la liberté de choix des femmes. Il voulut contester les progrès sociaux accomplis dans les années 1960, et chercha à résoudre la crise d’identité de l’Amérique en se tournant vers un passé mythique, forcément meilleur. Certains groupes de plasticiens, de chorégraphes, de compositeurs et de musiciens ont par ignorance ou par cynisme une attitude semblable dans le domaine de l’art. Rien n’est plus important pour eux que la liquidation du projet moderne, qu’ils ont toujours perçu comme une menace. Les compositeurs issus d’une tradition classique se sont battus pour une liberté musicale totale depuis 1890. Maintenant que nous en disposons, qu’allons-nous en faire? Allons-nous directement retourner à la période romantique? Bien sûr que non! Ce serait régresser, remonter dans le temps, s’égarer dans l’histoire.

D’autres pèchent par ignorance. Il est choquant de constater qu’un grand nombre de prétendus compositeurs de musique contemporaine travaillant à New York n’ont qu’une connaissance très vagues des efforts de leurs prédécesseurs. C’est une conséquence involontaire du climat libéral créé par le mouvement Fluxus – qui suggérait, de manière radicale à l’époque, que même des non-musiciens pouvaient être compositeurs –, en même temps qu’une des conséquences du vaste horizon musical et de la liberté totale dont nous jouissons aujourd’hui : la génération d’aspirants-compositeurs qui a grandi dans les années 1980 ignore tout de l’histoire musicale dont elle est l’héritière. Comment peut-on prétendre créer des œuvres de valeur dans un quelconque domaine si l’on n’a pas auparavant compris et assimilé ses recherches passées? Les musiciens travaillant dans le domaine du rock doivent certes rester dans ses frontières s’ils veulent faire du rock, mais le projet de la musique contemporaine a toujours été de décimer les notions précédentes de signification musicale. Comment les compositeurs de musique contemporaine pourraient-ils décimer quoi que ce soit s’ils ne sont pas familiers des recherches musicales d’il y a trente, cent ou deux cents ans?

La fin des années 1980

Le projet moderne fut porté à son apogée dans les années 1960 avec le phénomène du minimalisme, qui réussit à déconstruire³⁸ la musique en la réduisant à ses éléments fondamentaux : une pulsation, un accord, un son. La musique des années 1970 annonçait le début de la période postmoderne, bien que la plupart des compositeurs de cette époque n’aient jamais considéré leur musique comme « postmoderne ». À cette époque, nous appelions simplement notre musique « nouvelle musique ». C’était avant que le terme ne soit récupéré par l’industrie musicale indépendante. Les recherches de la musique contemporaine progressaient alors plus lentement que celles de la musique « grand public », qui doit se plier aux exigences du capital et du secteur commercial. Le décodage du mouvement moderne achevé, les compositeurs de musique contemporaine en entrevirent les implications et consacrèrent les dix ou quinze années suivantes à explorer les possibilités qu’il leur avait offertes en composant un grand nombre d’œuvres très variées. Leur but était de trouver un nouveau programme musical, un nouveau plan de recherche grâce à cette simple méthode de tâtonnement. Pour utiliser le terme de Hal Foster, critique d’art, les compositeurs commençaient à « recoder³⁹ » leur musique.

Les années 1970 virent les compositeurs de musique contemporaine s’ouvrir à la musique d’autres cultures et à la musique populaire. Ces recherches dans des domaines musicaux qui leur étaient étrangers ne se firent pas en un jour, mais à la fin des années 1980, c’était une pratique courante pour un compositeur de musique contemporaine d’embrasser les rythmes et les sonori-

38. Le projet de « distillation » évoqué à plusieurs reprises trouve son fondement théorique dans cette allusion au concept de « déconstruction » théorisé par Jacques Derrida à la fin des années 1960 et réinvesti notamment par le deconstructivisme, courant de l’architecture postmoderne. La déconstruction telle que la conçoit Derrida est une méthode d’analyse et d’interprétation des grands textes littéraires et philosophiques, visant à mettre au jour et à critiquer leur idéologie implicite, leurs incohérences et leurs contradictions. Transposée dans le domaine de l’art, de l’architecture notamment, mais aussi de la musique, elle permet d’interroger les présupposés modernes, de montrer leurs insuffisances et de les surmonter.

39. Le terme est celui de Hal Foster dans son ouvrage *Recodings: art spectacle, cultural politics* (1985). Il renvoie ici à celui de « déconstruction », comme à son opposé et relatif : alors que la déconstruction est le moment de l’analyse, le recodage est celui de la *synthèse reconstructive*.

tés d'une musique populaire comme le rock, au point qu'il semblait parfois que chaque étudiant de Pierre Boulez ou d'Elliott Carter eût son propre groupe; au point que des compositeurs comme Tod Machover composaient des pièces fondées sur le rock à l'IRCAM, basé à Paris.

Il est clair aujourd'hui que la principale piste des recherches musicales du début des années 1990 est d'exploiter la liberté qu'implique le projet postmoderne, de faire un effort conscient plutôt que subliminal pour utiliser les formes musicales neuves et le vocabulaire enrichi dont nous disposons, et surtout de lancer une enquête sur la nature de cette liberté. Il n'est pas question de minimiser l'importance de la poursuite de recherches plus anciennes. La plupart des compositeurs que je connais, moi y compris, ont un grand nombre de projets inachevés et de questions restées ouvertes depuis les années 1980. Il nous est nécessaire d'y répondre avant de consacrer notre énergie au projet musical actuel. L'idée fallacieuse que l'on doit cependant écarter le plus rapidement possible est celle du pluralisme musical. Conséquence directe de l'effondrement, dans les années 1970 et au début des années 1980, des barrières dressées entre les genres musicaux, le pluralisme permit l'émergence d'une musique passionnante. À la fin des années 1980 cependant, il ne faisait qu'égarer nombre de compositeurs dans un épais brouillard plutôt que de le dissiper. Les préoccupations formelles de la musique contemporaine issue d'un contexte classique, de la musique afro-américaine et du rock avant-gardiste, qui avaient convergé à la fin des années 1970, divergeaient à présent. Dans les années 1990, la cohabitation musicale continue d'être possible et même souhaitable, mais nous avons besoin de circonscrire et de redéfinir précisément chacun des domaines musicaux, justement parce que les questions que l'on s'y pose ne sont pas les mêmes. Il est aujourd'hui impossible de se contenter de frontières vagues et confuses entre les genres musicaux.

Cet essai ne prétend pas définir un programme de recherche pour la musique afro-américaine ou pour le rock avant-gardiste. Pour la musique contemporaine issue d'un contexte classique cependant, le chemin est désormais tout tracé, et mène à des recherches musicales passionnantes.

Paris, 1990

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie PÉCAUD

(Remerciements à Grégoire Tossier pour son aide précieuse lors de la traduction)